

Mariano Latorre (*)

Anotaciones sobre el teatro chileno en el siglo XIX



EL Coronel Arteaga y los primeros teatros permanentes en Santiago.—Proponía Camilo Henríquez, en «La Aurora de Chile», el establecimiento de un teatro permanente, pero la derrota de Rancagua impidió una mayor maduración de esos propósitos.

A raíz de la batalla de Maipú, en «El Argos de Chile», revive la idea de Camilo Henríquez, inspirada quizá por el mismo desde Buenos Aires, donde redactaba el periódico «El Censor».

(*) *Mariano Latorre*.—Profesor de Literatura Chilena en el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile y hasta hace poco Director de ese plantel de enseñanza superior. Se ha acogido a una merecida jubilación, después de más de cuarenta años de servicios. Novelista y cuentista de obra dilatada. Autor de una de las novelas clásicas de nuestra literatura: «Zurzulita». Aparte de su obra de catedrático, formador de varias generaciones de profesores de Castellano y de su vasta producción literaria, es importante su labor de investigador de la historia literaria nacional y de crítico agudo y sensible. En este campo es el autor de varios estudios interesantes: «Ensayo sobre el cuento chileno», que precede a una Antología; «Ensayo sobre Daniel Riquelme», que sirve de Introducción a sus obras; «Conferencias sobre la literatura chilena», dictadas en Buenos Aires, y recogidas en un volumen; «Apuntes sobre el teatro nacional, desde la Colonia hasta nuestros días», y cuya parte más brillante y noticiosa, relacionada con el siglo XIX, damos en este número extraordinario.

Da noticias de sus dos piezas, «La Camila» que se conserva y «La Inocencia en el asilo de las virtudes», cuyo manuscrito se ha extraviado.

Los prisioneros españoles de Chacabuco y Maipú, dirigidos por el Coronel J. M. Latorre habían representado algunas comedias que entusiasmaron a don Bernardo O'Higgins y lo decidieron a encomendar a su edecán, el Coronel Domingo Arteaga, la búsqueda de un local y la formación de una compañía.

Así nació, en 1818, el Teatro de las Ramadas. Arteaga era el comandante del campo de prisioneros españoles y lógicamente conocía sus cualidades y aficiones. Explica, en una exposición dirigida al público, que ha aceptado trocar su grado de coronel por la calidad de empresario de teatro, porque no se halló «quien echara sobre sus hombros una obra siempre ruinosa en un país que estaba naciendo recién al gusto y esplendor», así, con un complemento trunco que nosotros completaremos «en un país que estaba naciendo recién al gusto y esplendor de la vida civilizada o libre».

Las primeras representaciones se dieron con extraordinario éxito. Arteaga trasladó su teatro a la calle Catedral. Y en este local se dió la «Roma Libre» de Alfieri que ya se había estrenado en Buenos Aires para celebrar el paso de los Andes y que por su intención estaba muy de acuerdo con el momento político de la América hispana.

Arteaga, siempre activo, logró construir en la Plazuela de la Compañía un nuevo teatro que tenía, lujo inusitado para entonces, dos filas de palcos.

Se inauguró el 20 de agosto de 1820, el día de San Bernardo, representándose el drama «Catón de Utica» de José Addison. Asistieron O'Higgins y sus ministros. Un dístico de don Bernardo de Vera y Pintado: «He aquí el espejo de virtud y vicio. Miraos en él y pronunciad el juicio», se había grabado, sobre el proscenio, en estilizados caracteres de oro. Según don Miguel

Luis Amunátegui estos cojeantes dodecasílabos, se le ocurrieron a don Bernardo de Vera, oyendo misa.

Ya había escrito don Bernardo una introducción en verso a la tragedia «Guillermo Tell» de Lennière que se representó en celebración del aniversario de la batalla de Chacabuco.

Figuran en esta especie de loa, influida tal vez por Camilo Henríquez o por Egaña, personajes araucanos que van subiendo la cuesta de Chacabuco y se encuentran, al llegar a la cumbre, con un chileno anciano, Patricio y dos hijas suyas. Conversan sobre la batalla de Chacabuco. Purén, uno de los personajes, hace alusión a la columna esforzada, dignamente mandada, por... lo interrumpe Patricio entonces:

Silencio, Purén, tal vez escucha,
y su modestia es mucha.

Aludía a O'Higgins que estaba en el teatro y debió sonreír al escuchar los ingenuos pareados de Vera.

Se publicó esta introducción en un periódico, llamado «El Telégrafo» y en el mismo número, un redactor escribe estas palabras inteligentes y oportunas, respecto al teatro chileno:

«Como todo cuanto dice relación con nosotros es lo que más nos interesa y agrada, en lugar de representarnos costumbres y acciones extranjeras de persas, griegos, romanos, etc., representarán los nuestros las costumbres de los araucanos, los sucesos gloriosos de nuestra revolución, sería un móvil poderoso para hacer que el pueblo las tenga siempre presente. En cuanto a los actores, es evidente que nunca los tendremos buenos, si no nos despojamos de la miserable preocupación que nos hace considerar vil el arte importante de la declamación, el arte que pinta y expresa todas las gradaciones del sentimiento con la mirada, la voz y el gesto».

Sintetizan estas breves palabras el fenómeno evolutivo del arte teatral en ese momento de la república. Por el lado oficial,

exceso de piezas y asuntos clásicos o patrióticos y por el otro, el católico, su tradicional inquina por el teatro y particularmente por las actrices.

El Coronel Arteaga no ceja, sin embargo, en su empeño. No le arredran los ataques del clero, representado por Fray Tadeo Silva, cura batallador y violento ni la envidia de los antigobier-nistas que hablan de un flamante coronel, comandante de los prisioneros españoles, dueño de una casa de comedias, con sus fondas, cafés, etc., que administra por sí y en persona visible, con todas sus arritrancos, colgajos y zarandajas».

Contesta, seguro de sí mismo y le hace tragar, con ciertas gotas de humorismo criollo, estas rudas palabras:

«El cuesta a mi peculio, por cuyo cubrimiento daría yo al «Tizón» todas las utilidades que él me deja. Es público que he puesto en propuesta la casa mil veces, es esto, seguramente, porque ésta me arruina. Los prisioneros que sirven en ella de comparsa, que el gobierno mismo me cedió a este destino, me ganan lo mismo que los hijos del país».

Arteaga idea entonces una sociedad por acciones, con el fin de edificar un teatro, tan importante y necesario, dice un redactor del diario liberal «La Clave», al progreso de las luces y a la reforma de las costumbres.

Logró reunir ochenta acciones de las doscientas de su proyecto, pero al cobrarlas, catorce personas se retractaron. Entre las sesenta y seis restantes, figuraron don Diego Portales, don José Tomás Ramos, don Melchor José Ramos, redactor de «La Clave», los generales don Francisco Antonio Pinto, don José Manuel Borgoño, don Manuel Blanco Encalada y otros de gran prestigio en la sociedad santiaguina de ese tiempo.

Arteaga terminó su teatro a fines de 1827, pero los enemigos del gobierno o los que envidiaban el negocio teatral, creyéndolo lucrativo, echaron a correr la voz de que la construcción era tan deleznable que el primer temblor la derribaría.

Pero Arteaga, activo e imperturbable, hizo examinar el

edificio recién construído por ingenieros competentes, entre éstos Andrés Gorbea, los cuales aseguraron la solidez de la fábrica. Y no se detuvo aquí. Pidió a los que entendían en edificaciones, pasasen a reconocer el teatro, en presencia del dueño y del constructor, para satisfacer cualquier defecto o reparo que le encontrasen, respecto a su firmeza y seguridad.

El teatro funcionó ese mismo año. La numerosa concurrencia que asistió a las representaciones premió los esfuerzos de don Domingo Arteaga, deshaciendo los malévolos ataques de sus enemigos.

Por ese mismo tiempo, llegó a Santiago, contratado por don Francisco Antonio Pinto, el profesor y literato don José Joaquín de Mora.

El teatro tuvo en Chile, como en todos los países hispano-americanos, un carácter político, debido en parte a que su funcionamiento dependió casi siempre de la ayuda oficial.

El teatro de Arteaga se abrió durante tres noches en celebración de la apertura del Congreso que iba a dictar una constitución para Chile. En la última noche se representó la tragedia de Manuel José Quintana «El Duque de Viseo», en la cual recitó don José Joaquín de Mora una oda, elogiando a la constitución. Ese mismo año se dió la tragedia «Dido», del poeta argentino don Juan Cruz Varela y don José Joaquín de Mora leyó un discurso en verso, dedicado al Vicepresidente Pinto, en cuyo honor se hacía la representación. Terminaba con la estrofa siguiente:

Chilenos, celebremos este día
con fraterna alegría.
De las musas el plácido recinto
consagre este homenaje respetuoso.
¡Honor eterno al jefe virtuoso!
¡Honor eterno al ilustrado Pinto!

El teatro construído por Arteaga continuó en la Plazuela.

de la Compañía hasta el año 1836, en que hubo que deshacer su almacón de maderas chilenas, porque un nuevo dueño así se lo exigió al Coronel Arteaga, ilustre precursor de los empresarios chilenos.

Primeros actores y primeras compañías.—El Teatro de las Ramadas y el de la calle Catedral funcionaron con actores aficionados, la mayoría de ellos, como hemos dicho, prisioneros españoles, pero en el Teatro de la Compañía los actores y las actrices tenían práctica escénica y hasta habían conquistado alguna popularidad en el público de Santiago.

La mayoría de los actores eran españoles, pero, en compensación, las actrices fueron chilenas.

Francisco Cáceres, sargento andaluz, prisionero de Maipú, hacía de primer actor. Bella postura varonil, voz sonora e imponente y hasta espontáneas condiciones de actor que no se perfeccionaron; fué el actor más aplaudido de Santiago antes de la llegada de Luis Ambrosio Morante. Todos estos actores improvisados, por falta de estudio y de cultura, tenían el defecto esencial del teatro español, es decir, un fraseo artificioso y grandilocuente.

Camilo Henríquez se dió perfecta cuenta de la falla de este tipo de declamación. Al representarse «La jornada de Maratón» de Guérault dice, refiriéndose a Cáceres y a la actriz Lucía Rodríguez:

«Es de desear que estos actores varíen más el tono e inflexiones de la voz, según el carácter de sus posiciones y afectos: la monotonía es insufrible. Con estas observaciones, anunciamos a la señora Lucía Rodríguez y a Cáceres que harán en el auditorio el efecto que prometen sus talentos y sus gracias».

Luis Ambrosio Morante, aunque de figura mezquina, poseía recia personalidad que aprovechaba cuando le convenía. Sus ideas liberales le sirvieron a maravilla en Uruguay, su patria, en Buenos Aires y en Santiago si representaba dramas alusivos a la libertad espiritual, provocando vivo encono entre pipiolos y pe-

lucones que, en el fondo, favorecían con sus protestas los propósitos del actor. Por lo demás era la idea que del teatro tenían todos los críticos de la época, Camilo Henríquez entre otros. La *musa dramática*, son palabras de éste, es un grande instrumento en manos de la política y acusaba a las tiranías de influir en los poetas para hacer amables los vicios y lisonjear el gusto frívolo de los cortesanos.

Las piezas teatrales, según el criterio de Camilo Henríquez, debían educar el gusto del público sudamericano, aun envuelto en las sombras de la colonia. No hacía el periodista, sino interpretar una espontánea tendencia oficial y privada.

La actriz española Teresa Samaniego interpretó en Santiago la tragedia de Alfieri «Los hijos de Edipo», recitando unos versos que aludían a los militares que marchaban al combate. Rodeada de un cortejo de damas, vestidas de amazonas, como ella, apareció en escena. El éxito fué enorme y duradero, porque los versos declamados por la actriz se recitaron durante años en Santiago.

Y aunque los conservadores solían aplaudir a actores y piezas, por el aspecto patriótico que encerrasen, en el fondo, la campaña tradicional que comenzó en el siglo XVIII aun continuaba contra el teatro.

Los liberales, sin comprometerse mucho, aceptaban las audacias de Morante que se aprovechó de estos recursos para atraer al público. Fué Morante quien trajo el manuscrito del «Aristodemo», no el del poeta Vicente Monti, sino el de Miguel Cabrera Nevares donde los clérigos no salían muy bien parados.

Al estrenarse la obra (1823), un periódico liberal pide que se repita una vez al mes como una lección saludable al pueblo fascinado.

Aplaude el cronista, al hablar de la obra, las recias razones del filósofo Polignesto contra la superchería del Sumo Sacerdote Cleofante.

Morante con bronca entonación, recitaba:

¡Pueblos del mundo!
Ved aquí los tiranos que os oprimen!

Había trocado intencionadamente la palabra *Grecia* del manuscrito por *mundo*, despertando el furor combativo del Fray Tadeo Silva, que conmina al gobierno a prohibir la representación del «Aristodemo», pifia, según sus palabras, de las ceremonias de la iglesia. Estas maldades se hacen, continuaba, porque no se revisan las comedias como lo había ordenado el antiguo Senado.

Con gran contento de Morante, el «Aristodemo» seguía representándose, a petición de los abusadores de nuestra libertad, como se dijo en el folleto: «El amigo de su religión y de su patria».

Ni una junta, nombrada por Freire para examinar la obra, ni las amenazas apocalípticas de Fray Tadeo Silva impidieron que el «Aristodemo» se representara para celebrar la caída de la Constitución de 1823 y en la que Morante declamó unos versos que empezaban a así:

¿Por qué será que en la era de las luces
se ha de introducir el fanatismo?

No se representaron piezas como el «Aristodemo» o «El abate seductor» (coincidía con el intento de seducción de una sirviente) sin protestas efectivas de los mismos clérigos que arrancaron en la noche los carteles, donde se anunciaban las funciones.

Don José Joaquín de Mora habla en 1828 sobre la influencia del teatro en la vida de los pueblos. Sus palabras son casi idénticas a las de Camilo Henríquez.

«La Muerte de César» explica o «El Catón de Utica» se avenían con este sentido viril, indispensable a un pueblo joven.

Ataca a Moratín hijo como inmoral, pero acepta las comedias de Molière, porque combaten vicios sociales. Recomienda la traducción que acaba de terminar Miguel Marchena del «Tartuffe» de Molière con el título de «El hipócrita».

Como un buen neoclásico, defiende la comedia intencionada, porque el teatro, comenta, es un medio indirecto para la adopción de nuevas reformas y la extirpación de los abusos. Cita a Grecia y a Roma y razona gravemente: «los habitantes de las grandes poblaciones necesitan descansar de las fatigas del día y calmar las excitaciones morales, producidas por las ocupaciones serias».

Ampliando las ideas de Camilo Henríquez, observa: «En una república deben estudiar el modo de destruir el lujo, impedir las representaciones seductoras, propias de los países ricos y amantes sólo de los goces, ahuyentar del teatro la licencia, pensar en la salubridad de los edificios, destinados a este pasatiempo, en su solidez y seguridad».

Y luego, con cierto practicismo burgués, recomienda las luces de reverbero sobre los candiles y arañas de luces aisladas. Las velas de sebo, explica muy seriamente, a la larga corrompen el aire, causan dolores de cabeza y desmayos en las mujeres nerviosas y delicadas. El olor del sebo carbonizado, con el algodón que forma el pabulo al apagarse, vicia la atmósfera».

Y luego da el remedio: «substituir las velas de sebo por velas de esperma o de cera que, aunque más caras, conservarán la salud del pueblo».

Hemos visto interés por construir teatros, a pesar de la oposición de los antigobiernistas y conservadores y aun gérmenes de crítica teatral, pero lo que no se ve por ninguna parte es la comedia o drama que interprete la vida chilena de esa época, ya sea de autores chilenos o de extranjeros que conozcan sus costumbres. Hay un edificio, armazón de madera, pacientemente construído por Arteaga, pero la máquina teatral, decoraciones y trajes, son tan pobres como en la época colonial. Y en cuanto al

público, sigue primario e indisciplinado, recordando a los arcabuceros que alborotaban en los corrales madrileños del siglo XVII.

Pérez Rosales, en sus «*Recuerdos del Pasado*», nos ha pintado un cuadro vivo y cómico de aquellas primeras representaciones del Chile independiente. Insiste en que artistas y espectadores no sabían lo que se representaba en el escenario. Y la verdadera comedia, como en el teatro ultramodernista, residía en la colaboración del público y de los actores, si se hacían batallas, cuyas comparsas eran prisioneros españoles o en los bailes tamboreados, al son de cuecas populares. Mezcla, en suma, de teatro y de pista de circo.

En cierta ocasión, una actriz que intentó decir seriamente su papel (Lucía Rodríguez, según todas las opiniones) fué silbada por el público y ella respondió con un crudo modismo, de típico color chileno. Fué encarcelada, pero algunos días después, al reaparecer en el escenario, se conquistó el favor del público, mediante un oportuno cogollo.

En una de estas funciones, ocurrió la ya conocida historia de un gringo que se puso a fumar en el teatro, sin respetar una reciente prohibición municipal. Un soldado le ordenó que no fumase y el gringo, encolerizado, le quiso quitar su fusil. O'Higgins, que estaba en el teatro, le gritó al soldado:

—¡Cuidado muchacho, con que te quiten el fusil!

Los trajes de los actores eran risibles. Personajes medievales vestían de frac y de levita o con uniformes militares de la época.

Un actor español, José Peso, prisionero de guerra, lucía cada vez que se presentaba la ocasión una rica casaca con charreteras de oro y bordadas barras que perteneció a un gobernador de Mendoza. Igualmente, estrafalarios paisajes y pesados muebles hacían juego a la improvisación de los trajes.

Sólo en la época del actor Morante (1822) se usaron trajes adecuados y se amoblaron, en la forma acotada por los autores, las escenas de dramas y comedias.

Por eso, tuvo gran éxito una decoración hecha por el actor cómico Francisco Villalba (era el interior de un salón real). Se estrenó en la representación de la tragedia «Dido» en el Teatro de la Compañía.

«Se ha dicho—escribe un redactor de «La Clave»—por personas inteligentes que ni el mejor teatro de América, ni muchos de los más acreditados de Europa, se decoran frecuentemente del modo que lo estaba el nuestro. Siempre que el proscenio se abría se renovaba la primera sorpresa y la vista se recreaba nuevamente en la elegancia y hermosura de las columnas, en el brillante reflejo de sus dorados, en la ingeniosa simetría de todas sus piezas y en el magnífico espectáculo que formaba su conjunto».

Los periodistas del bando contrario se burlaban del lirismo del cronista de «La Clave», haciendo notar que en el altar de Diana, en vez de los decorativos hachones griegos, humeaban dos velas de sebo, de las de a cuatro por real.

Sin embargo, no aparece aún educado el público de que hablan Zapiola y Pérez Rosales. El concepto de que la asistencia al teatro es una fiesta pagada y por lo mismo, debe sacarse de ella el mayor provecho posible, persiste hasta hoy. Sigue la confusión del teatro y del circo, especialmente en las clases bajas. Así se explican las risas, signo de emoción en los instantes dramáticos y los silbidos para demostrar entusiasmo o bisar un parlamento o escena que les ha gustado.

Salvan, lógicamente, el buen humor y las tallas oportunas del público, este chabacano mal gusto.

Es graciosa la anécdota de dos amigos, ocurrida en el teatro de Arteaga, uno de ellos tuerto, frente a la boletería. La entrada valía cuatro reales. El tuerto paga dos. El boleterero le indica su error. Interviene el acompañante y señalándole el ojo muerto de su amigo, dice:

—Está en lo justo, porque no puede ver sino la mitad de la comedia.

Los primeros comediógrafos chilenos.—Los conservadores

combatieron con energía las representaciones teatrales, irritados con la actividad anticlerical de Morante; pero, aunque el actor uruguayo se confesó contritamente, algunas horas antes de morir, sus ataques no disminuyeron.

Tuvo, entonces, el teatro, defensores ilustres, don Andrés Bello entre éstos. En «El Araucano», 1832, explica por qué el teatro debe subsistir, sobre todo en provecho de la moral pública, en franca oposición con el criterio conservador. Dice, por ejemplo, que las chinganas son las competidoras más serias de las representaciones teatrales.

Las llama *burdeles autorizados*. Ataca el frenesí que se va difundiendo a gran prisa por placeres nada decentes. Y arguye: «los movimientos voluptuosos, las canciones lascivas y los dicharachos insolentes hieren con vehemencia los sentidos de la tierna joven, a quien los escrúpulos de sus padres o las amonestaciones del confesor han prohibido el teatro. La mezquindad y el aparente espíritu de conciencia han hecho despremiar las representaciones dramáticas que, por defectuosas que sean, producen placeres más nobles que esas concurrencias, fomentadoras de incentivos destructores de todo sentimiento de pudor. El genio de la delicadeza se embota y el espíritu de civilización se disipa». Y termina: «la poca concurrencia a los teatros inutiliza los esfuerzos del empresario y quita el estímulo a los actores, mientras vemos que las chinganas se fomentan con un concurso numeroso».

Don Andrés Bello, equilibrado y agudo, vió que no había esperanza de un cambio en las aficiones del público, si las compañías no variaban el repertorio de sus representaciones. Y comenta, con esa claridad vertical, típica de su inteligencia, más penetrante que sensible:

«Terminaremos rogando a los empresarios que nos economicen un poco más las tragedias y principalmente las filosófico-patrióticas. No ignoramos que hay ciertos aficionados para quienes un altercado estrepitoso de fanfarronadas, amenazas y denuestos, constituye lo sublime del arte; pero su número va sien-

do cada día menor y creemos expresar el voto de una gran mayoría, pidiendo que se nos den con más frecuencia piezas en el gusto de Moratín, Bretón de los Herreros y Scribe y de cuando en cuando, alguna de los antiguos dramáticos españoles».

Don Andrés amplía una idea que ya había explicado José Joaquín de Mora en 1828, en el «Mercurio Chileno».

Hemos analizado ya la labor dramática de don Juan Egaña, tan ligada al siglo XVIII. No varió don Juan la orientación de su cultura. Sobrevivió, apegado a sus autores favoritos. El siglo XIX, del cual don Andrés era un decidido propagandista, le mereció a Egaña aquella frase despectiva: «Todos los conocimientos del siglo XIX podrían escribirse en un pedazo de papel para hacer un cigarrillo».

Es Camilo Henríquez el primero que se aparta del siglo XVIII e intenta resolver problemas de América.

«La Camila», la pieza que se ha publicado, porque no hay noticia de su representación, revela dotes innatas de autor de teatro. La idea de crear un teatro a plena luz, a naturaleza descubierta, es original, a pesar de la influencia del idealismo naturalista de Rousseau. Había una inclinación simbólica, muy de acuerdo con la vida de América del Sur que nos habría interesado más que el repertorio de Cáceres y Morante. Si el inteligente fraile sintió el resentimiento del autor de teatro que no consigue representar, se guardó mucho de decirlo, pero soñó que su obra, en manos de buenos intérpretes, sería aclamada en los teatros de América.

En 1827 se estrenó una comedia o drama de don Manuel Magallanes, titulada «La Chilena» que, al decir de un periodista francés, don Pedro Chapuis, fué «una miserable rapsodia que los actores no habían aprendido y que el público no había escuchado».

El manuscrito del drama se ha perdido, de modo que nadie podrá pronunciarse sobre su valor real.

Un descendiente de Magallanes, en carta enviada a Nico-

lás Peña, atribuye el fracaso de «La Chilena» a las ideas federalistas del autor. Y dice: «En esa época se llamaba *cobardés* a los partidarios de O'Higgins por los de Carrera y *bandidos*, decían los primeros a los amigos del segundo.

Sin embargo, el nieto de Magallanes parece referirse a otra pieza de su abuelo que leyó Nicolás Peña, titulada «La hija del Sur o la Independencia de Chile», en la que se pinta a una mujer que perdió a su marido en la sorpresa de Cancha Rayada y lo encontró en Maipú. No hay aquí alusión alguna a las ideas federales.

Sería, pues, «La hija del Sur» el primer drama de asunto chileno y de autor chileno, representado por compañías chilenas.

Don Miguel Luis Amunátegui pasa por alto esta pieza y le da excesiva importancia a una comedia de José Joaquín de Mora «El marido ambicioso», adaptación de una de Picard «Le mari ambitieux», comedia de tipo moratiniano, escrita en verso. No era un problema de Chile y lógicamente se ha olvidado.

Un argentino que residía en Santiago, don Gabriel Real de Azúa, siguió la corriente de Mora en una comedia titulada «Los aspirantes», que Bello elogió, censurándole cortésmente su excesivo clasicismo.

A falta de autores y de piezas teatrales, los actores se unen para montar obras improvisadas como el nuevo drama urbano (sic) «Adulación y fingimiento o El intrigante», con un intermedio de música vocal por los señores Moreno y Cáceres (eran los actores) o «La vida es sueño» de Calderón, con el cómico calificativo de *comedia de vuelos*, reforma criolla al drama clásico, que consistía en dos vuelos, uno del gracioso desde el fondo del escenario y otro de un soldado, por la ventana.

Por esta época, don Andrés elogia la traducción que un joven de diecisiete años, don Salvador Sanfuentes, ha hecho de la «Ifigenia en Aulide» de Racine.

Tanto en Mora como en Bello y podemos agregar las observaciones de Camilo Henríquez, en realidad el primer crítico en asuntos de teatro aparecido en Chile, se advertía, sobre la cultura neoclásica, un germen de renovación que intentaban ahogar (no debemos olvidar que eran profesores), pero que aparecía por espontánea inquietud intelectual, particularmente en don Andrés Bello.

Bello tradujo dramas de Dumas y fué Hugo uno de sus ídolos. Era un romanticismo sin románticos o mejor, un clasicismo que se ponía melena y se tornaba ligeramente melancólico.

Bello, al comentar la pieza «Los treinta años o la vida de un jugador» de Víctor Ducange define, en forma clara, su posición, de acuerdo con la equilibrada lógica de su temperamento.

No está de acuerdo con la interpretación que de la psicología del jugador ha hecho el poeta francés (precisamente el aspecto romántico del drama) y critica la violación de las tres unidades, pero se le escapan juicios que denotan su inquietud o su curiosidad por las nuevas corrientes.

La regularidad de la tragedia y comedia francesas, dice, parece ya a muchos, monótona y fastidiosa. Y agrega: las unidades han dejado de mirarse como preceptos inmutables.

No varía ya este criterio, como se advierte en las críticas a «Los amantes de Teruel» de Hartzzenbusch o a la «María Stuardo» de Schiller, traducida por Bretón de los Herreros. El mismo Bello vierte al castellano la «Teresa» de Alejandro Dumas, padre, que se representó en Santiago en 1839.

Existía, pues, un terreno propicio a las nuevas semillas románticas que el ponderado espíritu de Bello y el respeto a su autoridad impidió desarrollarse.

Sanfuentes, a quien se le considera un romántico, no es sino la aplicación mediocre de las ideas de Bello al teatro y a la poesía.

Así, al estrenarse el «Macías» de Larra, que interpretó el actor Máximo Jiménez, puede decirse que el clima romántico en Santiago estaba ya cuajado.

Los conservadores discutieron ásperamente el drama de Larra y algunos de sus pasajes se consideraron inmorales, pero el escándalo estalló al representarse un drama, titulado «La nona sangrienta».

La palabra *nona* fué ansiosamente consultada en los diccionarios, aunque la obra indicaba claramente su significación.

Intervino el Obispo de Santiago, don Manuel Vicuña, quejándose, con humildad cristiana, en un oficio dirigido al gobierno, de la calidad doctrinaria de las obras que se representan en la capital.

El comentario de don Domingo Faustino Sarmiento, publicado en «El Mercurio» es, quizá, el más interesante de los frutos producidos por la representación de «La nona sangrienta».

Llama Sarmiento a la pieza drama desorejado y desafortado, a más no poder y repentinamente, de acuerdo con la impetuosidad de su temperamento, se dirige al público.

¿Os aterráis, con exhibiciones espantosas, se os erizan los cabellos de horror, os hacen volver la cara de asco, etc.? Pues bien, habéis gozado, habéis sufrido ¿Qué más queréis?

Y se encara, sin expresarlo en forma precisa, con el equilibrio inalterable de Bello. Esa polémica adelanta la revolución espiritual que se habría retardado sin la audacia de Sarmiento.

Al referirse al romanticismo, dice estas palabras: «el drama romántico es el protestantismo literario; antes había una ley única, incuestionable y sostenida por la sanción de los siglos; más vino Calvino y Lutero en religión, Dumas y Víctor Hugo en el drama y han suscitado el cisma, la herejía, de que nacieron después el eísmo y el ateísmo y el romanticismo en el arte, del que, cuando el caos se desembrolle, debemos salir en materia de teatro, ortodoxos, puritanos, cuáqueros, unitarios y metodistas. ¿Y qué hacer, pues? ¿Habrá de recurrirse a una Inquisición?»

Al estrenarse «Angelo», tirano de Padua, de Víctor Hugo, en el mes de septiembre de 1841, podemos asegurar que el tea-

tro romántico ha desplazado a las piezas clásicas, neoclásicas o de doctrina política y patriótica.

Desde luego, el empresario había preparado para el estreno decoraciones nuevas y había hecho su reparto, entre los actores de cartel que había entonces en Santiago.

Entre ellos, figuraba la actriz limeña Toribia Miranda, mujer muy bella y de extraordinaria simpatía que, al decir de Bello y de Sarmiento era, además, una gran actriz. Y para estar más acorde con la atmósfera de la nueva era que se iniciaba, rodeábala un halo de romántico sacrificio de amor. Era la amada del actor Jiménez. Cayó éste, enfermo de viruelas y la actriz se constituyó en su abnegada enfermera. En el sencillo ambiente de Santiago de 1840 prendió, como un drama vívido, el heroico sacrificio de la actriz.

Ambos protagonizaron el drama de Hugo que no agradó al público conservador. Se le calificó de inmoral y se culpó a don Andrés Bello, uno de los censores. Don Andrés debió sonreír y arrojar el oficio a un extremo del escritorio, sin contestarlo. Lo curioso del caso es que la pieza ya había sido expurgada por don Ramón Rengifo, alterando el texto de Hugo con cambios y supresiones.

El clima romántico había madurecido ya con las piezas que hemos citado, sobre todo las de Dumas, como Antony, Paul Jones, Ricardo Darlington y otras.

Lastarria ha iniciado ya la publicación de su «Semanario». A uno de los relegados argentinos (Vicente Fidel López), le parecen pacatos y arcaizantes los poemas de los chilenos. Los ataca, señalando las nuevas rutas románticas. Contesta Salvador Sanfuentes y tercia Sarmiento con sus prosa atropelladora. Interviene el cáustico Jotabeche, burlándose de Sarmiento.

La polémica, como el mismo Sarmiento lo confiesa más tarde a Lastarria, fué más política que de dilucidación estética. Por de pronto, la sola alusión de Sarmiento a una monja en-

claustrada, hizo nacer «La Revista Católica» que fundó el Arzobispo de Santiago don Rafael Valdivieso.

Carlos Bello y Rafael Minvielle, los primeros autores románticos.—No son de gran valor literario o humano las dos piezas que inician el teatro romántico en Chile, sobre todo «Los amores del poeta» de Carlos Bello.

La segunda, el «Ernesto» de Minvielle, sin mayor trascendencia, aborda un problema americano. En realidad, en las representaciones dramáticas, el sentido autóctono lo simbolizaban «las petorquinas» que chillaban cuecas y tangos y aires chilenos en los entreactos o al final de las piezas de Dumas o de Hugo.

«Los amores del poeta» se estrena el 28 de agosto de 1842. El éxito fué delirante, debido a la aureola de elegancia, de cultura europea y de despreocupación sentimental que rodeaba a Carlos Bello. El público que aplaudió «Los amores del poeta» era el mismo en que Bello actuaba y que creía adivinar, a través del almibarado poeta Gressey, la estampa pálida y la melena oscura del autor y en Matilde de Monville, la heroína de la obra, a alguna dama santiaguina, amada por el poeta y en el coronel Fiercourt a un oficial de nuestro ejército.

Si la pieza no tenía significación alguna, desde el punto de vista literario y resolvía, en una prosa correcta, los mismos problemas sentimentales de Dumas y de Hugo era, ante todo, de un autor nacional, hijo de don Andrés Bello y ésto elevaba el nivel de cultura de la naciente república chilena.

Sarmiento vió con su habitual penetración crítica el aspecto desfavorable de la obra de Bello como iniciación de una etapa literaria, de sentido nacional.

«Nuestra civilización es europea, comenta en «El Mercurio», pensamos y sentimos con cabezas y corazones europeos. El duelo francés, Napoleón y las guerras francesas, forman el lazo y los nudos que atan esas varias escenas de «Los amores del poeta». ¿Por qué consagrar lo más florido de nuestros pensamientos para revestir con ellos a una nación que desdeñaría nuestros

aplausos mismos? ¿Por qué trasladarse a un suelo extranjero a sentir y manifestar las más dulces emociones que puedan agitar a un corazón noble?».

«Pero en lugar de hacer—agrega—lo que nosotros hubiéramos querido que hiciese, hizo el joven Bello lo que él deseaba hacer y sin duda que no nos sentimos inclinados a disputarle el derecho de elegir. Quisiéramos, no obstante, que si, como lo desean todos y lo esperamos nosotros, nos arroja otro puñado de flores, las coja en el suelo de América y no pase los mares, que hartas y no siempre lozanas nos vienen de aquellas tierras remotas».

Se dice que el drama de Bello y las observaciones de Sarmiento dieron vida al «Ernesto» de Rafael Minvielle. Se estrenó con gran éxito un mes y medio después de «Los amores del poeta».

El asunto de la obra de Minvielle es de América, y Sarmiento, al analizarla, la aplaude y la considera superior a la de Bello.

Minvielle poseía sólida cultura, un espíritu ágil y raras dotes de hombría, como lo atestigua el haber tomado la defensa del Coronel Vidaurre, a quien se culpó del asesinato de Portales.

El argumento unía a la América, recién independizada, con la madre patria, pues la obra transcurre en Valencia, donde había nacido el protagonista.

Ernesto es un oficial realista que se torna patriota. Es, según el absurdo calificativo de esos tiempos, un *ayacucho*, casi un sinónimo de traidor. Acompañado de un amigo chileno va a España en busca de la prometida, su prima Camila. Hay, incluso, si pasamos por alto monólogos y apartes, un interesante problema psicológico en la actitud algo jeremiaca, muy romántica, de este oficial que ama a Chile, pero que ama también a su prima que representa todo el pasado pundonoroso del hogar peninsular. Para sus parientes es sólo un tráfuga y aunque lo quieren entrañablemente, no le entregan su prometida, ponen su honor en tela de juicio y terminan por hacerlo suicidarse. Absurdo, en

parte, pero más hondo que el drama sentimental de Bello. En ciertos aspectos, de una impresionante dramaticidad.

En Minvielle había un observador y un hombre de letras. Lo comprueba su comedia «Ya no voy a California» que intentó satirizar a los jóvenes santiaguinos que abandonaban familia y empleos para ir tras el oro del lejano oeste.

La obra se ha perdido, pero debió criticar con veraz sagacidad la emigración de esa juventud que impidió la representación, arrojando un pavo lleno de cintas al escenario.

J. V. Lastarria escribe una pieza en verso «Lunática por deber» de tipo moratiniano y Hermógenes de Irrisarri y Juan Bello proyectan un drama sobre la leyenda de Caupolicán II que no pasó de la primera escena, porque los autores no encontraron el modo de vestir a sus personajes mapuches; sin embargo, Bilbao les aconsejó que los vistieran con sus chamales, chiripás y trariloncos y estaba en lo cierto.

El poeta Guillermo Blest Gana estrena «La conjuración de Almagro», bien versificada y con ciertos atisbos teatrales.

De estas piezas, la más interesante es la comedia de don Alberto Blest Gana «Un jefe de familia» que no se representó y que escenifica un tema muy del resorte del novelista, en su concepto objetivo de la vida social de Santiago.

El protagonista es un padre de familia sin voluntad, a quien domina el carácter hombruno de su esposa. Se quedó en un argumento trunco, perdido entre las páginas de una revista, lo que pudo ser una novela de la vida chilena, «como Martín Rivas» y el «Ideal de un calavera». En este ensayo de comedia y en los artículos de costumbres publicados en «La Semana» de los Arteaga Alemparte, recoge el gran novelista de Santiago, observaciones y asuntos, se ejercita, en una palabra, dibujando y abocetando para realizar sus grandes frescos futuros.

En mi concepto, la serena y realista visión de la sociedad de su tiempo que Blest Gana inicia a mediados del siglo XIX, va a tener, no sólo una influencia directa en la novela, sino en los

autores de teatro, sobre todo en los costumbristas, lo más perfecto y lo más duradero en la evolución del teatro chileno.

Autores y críticos.—Es indudable que la fecundidad no caracteriza a nuestra producción escénica en la segunda mitad del siglo XIX, pero hay vida teatral, funcionan compañías, se estrenan obras traducidas del francés, del italiano y del inglés y particularmente, se escribe en los diarios y revistas de la época, ensayos y críticas de Bello, Sarmiento, Hermógenes de Irrisarrí y Blanco Cuartín.

Intérpretes de obras teatrales y críticos están, por encima de los dramaturgos, escasos y pobres y son ellos los que mantienen viva la afición del público por los espectáculos dramáticos.

Ya Máximo Jiménez y Toribia Miranda que actuaron en «Los amores del poeta» y en «Ernesto», superaban a Cáceres y a Morante por la naturalidad de la declamación que terminó con la típica canturía de la escuela teatral española.

En esta época, Juan Casa Cuberta, de nacionalidad uruguayana, es la más aplaudida figura de actor de los teatros de Santiago. Según Blanco Cuartín, una admirable intuición interpretativa solía corregir los errores de su falta de cultura.

Casa Cuberta interpretó con aplauso «El proscrito» de Soulié, traducido por Lastarria que figura en los programas con el calificativo de *el joven chileno*, «Muérete y verás» de Bretón de los Herreros, el «Pelayo» de Quintana y algunas piezas más.

Habla Blanco Cuartín, igualmente, de las actrices de ese tiempo, en especial de Teresa Samaniego, a quien aureoleaba la leyenda de haber sido la favorita de Fernando VII y amiga de la gran actriz Rita Luna.

Blanco Cuartín la describe en su vejez, con el paso inseguro, a causa de una parálisis, con los ojos bizcos y un ronco vozarrón de hombre.

Contrasta la senectud de la Samaniego con la agilidad de la Aguilar, limeña de gracioso decir y de extraordinaria simpatía.

La Samaniego se consolaba, diciendo que la juventud y la hermosura son siempre festejados y la Aguilar respondía que su rival no podía ser artista, porque nunca había tenido quince años.

Otra interesante figura de actor es la de Mateo O'Loghlin que contrató en Valparaíso el empresario Pedro Alessandri, para que actuase en el Teatro Victoria. Descendiente de irlandeses y de elevada clase social se decía de él que se hizo actor para seguir a Conchita López, hija del primer actor Tiburcio López, contratado para actuar en Chile. Se casó con ella en Valparaíso.

Figura varonilmente bella, excelente voz y condiciones casi geniales de actor, simbolizaba el tipo masculino de la época romántica. Fué discípulo del actor Carlos Latorre que, influído por la escuela francesa, mató el convencionalismo entonado de los actores españoles, preparando el campo a Julián Romea.

Su fama de hombre fatal, la desesperación celosa de Conchita López y su talento de actor lo hicieron algo extraordinariamente novedoso en la vida chilena de la primera mitad del siglo XIX.

Ya sea en el «Tenorio», vestido con encarrujadas gorgueras y valonas como en el «Sullivan», de Dumas hijo, O'Loghlin fué el ideal masculino de las mujeres chilenas de 1844.

Paréntesis de transición.—Hasta el momento, los críticos santiaguinos y los autores y compañías europeas, forman la actividad de nuestros teatros. La vida chilena no es interpretada por nadie, ni los conflictos de la capital en desarrollo ni las típicas características de los huasos de rebenque y de los rotos de puñal.

El teatro chileno tenía un pasado cercano, pero los autores de la época, si existieron, no tuvieron mayor interés por el teatro.

Sin embargo, se gestaba en la sombra un teatro de neto colorido chileno, aunque con naturales influencias de España.

Hay un intento de estudio del natural, el del padre inescru-

puloso que quiere casar a su hija por dinero, en la comedia «Una promesa de amor» de Juan Antonio Torres que no se representó.

Pero se respira un oculto hálito germinador, originado, en mi concepto, por la vida literaria del momento, por la amistad entre los poetas, novelistas y dramaturgos, por su contacto con la gente de teatro y por su intercambio de ideas y lecturas en los cafés, en los camarines y en los salones de la época.

Sólo así se puede explicar el grupo de obras teatrales que van a venir y su correspondencia con los novelistas y los autores de artículos y cuentos de costumbre.

Jotabeche y Lastarria son los dioses más cercanos. Larra, al fondo. Y luego, sin que los que los siguen lo reconozcan, la figura señera de Alberto Blest Gana, escribiendo cuadros de costumbres, intentando piezas teatrales y novelas, teorizando, en su discurso de la Facultad de Filosofía sobre el arte narrativo y sobre lo que debe ser la novela en Chile.

Los costumbristas.—Es indudable la influencia, en los autores dramáticos de entonces, de la palabra y del entusiasmo de Blest Gana, más que de su obra literaria, desarrollada muchos años después.

Barros Grez, innegable continuador de Blest Gana en sus novelas, continúa su escuela, aplicada al teatro, donde consigue, quizá por el milagro equilibrado de la técnica teatral, una calidad psicológica y una agilidad de buen autor de teatro en casi todas sus comedias costumbristas. Pertenece a la línea moderada de Moratín hijo, y a sus comedias de tesis, de tipo burgués.

Un entremés, «La Beata», en que se satiriza a una santurrona que deja su casa por la iglesia y convierte la sacristía en un pelambrillo aldeano, es su primer ensayo.

El autor, de acuerdo con sus inclinaciones de didáctico-morales, la subtitula cuento *drama trágico cómico*.

El tema de su comedia «Como en Santiago» es típicamente neoclásico y del teatro de tesis: la niña provinciana que desdeña

al novio de la juventud por un joven santiaguino que no busca sino su dote.

Es, con la personalidad de Barros Grez, «La aritmética en el amor» y en este siglo «Hogar chileno», de Senén Palacios.

Lógicamente, hay una madre que ambiciona figurar en sociedad y un tío que pone en claro las verdaderas intenciones del joven de la capital para que las cosas lleguen a una conclusión moralizadora.

Hay agilidad en el diálogo, una sabia arquitectura teatral y observaciones muy justas sobre la vida social de Santiago y de las ciudades de provincia de la segunda mitad del siglo XIX.

Inferior, por la intención y por la técnica, es su comedia «Mientras más vieja más verde» que teatraliza un episodio de su novela «El huérfano».

Con un asunto parecido «Ir por lana . . .» es superior por la vivacidad de los diálogos y el hábil enredo de las escenas.

Pero el acierto de Barros Grez lo constituye la comedia «El tutor y su pupila» que enmarca, de nuevo, en la tradición del teatro clásico y del neoclásico sin perder su color chileno.

Es el eterno viejo, enamorado de una joven, esta vez su pupila como en «El barbero de Sevilla» de Beaumarchais. Rasgo agudo y muy criollo y muy español, también, entre la joven y el viejo se interpone un ama de llaves que ayuda al verdadero amor de la niña. La solterona es, en este caso, el barbero de la célebre farsa francesa de asunto español.

Diálogos muy ingeniosos, humor liviano en la presentación del tutor, un santurrón, síndico de dos conventos, tesorero de la Esclavonía del Santísimo, que ayuna toda la cuaresma, que tiene el derecho de estar sentado en una cofradía, que aborrece a los masones y sobre todo, un movimiento que sólo encontraremos en Juan Rafael Allende y Armando Moock.

«Cada oveja con su pareja» recuerda demasiado el modelo, «El sí de las niñas» de Moratín, pero es una comedia bien construída y especialmente acertada en un bello parlamento, donde

la protagonista explica a su madre, con encantadora simplicidad, el nacimiento del amor en su alma virginal.

No significa un aporte positivo en la obra dramática de Barros Grez «El testarudo», interpretación de un viejo obstinado y «El ensayo de la comedia», muy cerca de «Un drama nuevo» de Tamayo y Baus y «El vividor», sin mayor trascendencia ni en la técnica ni en la pintura del medio.

Observación precisa, veraz, pero carencia de imaginación y poesía, con raras excepciones. Sus comedias, como sus novelas, son un cuadro real y exacto de la vida santiaguina y de provincia en la segunda mitad del siglo XIX. Y además, con ciertos repuntes de filólogo, detalles sobre el dialecto chileno en esos años, lo que hace de sus comedias, novelas y ensayos costumbristas, un valioso documento folklórico y lingüístico.

Aunque era hombre de gran cultura y conocedor de los escritores clásicos, no incurrió en el error de hacer hablar a sus personajes en un castellano castizo, como le ocurrió a Antonio Espiñeira.

Sin embargo, Espiñeira es un autor teatral de gran calidad y literariamente superior a Barros Grez.

Admirable equilibrio de la composición, dominio clásico del octosílabo y agudeza psicológica. Estas condiciones le permitieron crear tipos reales, enraizados en la vida y colocarlos en un juego dramático altamente teatral en su realismo.

Por desgracia, sus condiciones de autor las aplicó excepcionalmente a motivos chilenos, seducido por la decoración histórica de los dramas post-románticos de Ventura de la Vega y Eulogio Florentino Sanz.

En sus primeros bocetos dramáticos «Más discurre un hambriento que cien letrados», en «Fuera de su centro» y en «En la puerta del horno» hay tipos de viejos, enamorados de niñas jóvenes, tan del gusto de Barros Grez, cuya línea dramática continúa en Espiñeira, pero su gran acierto es «Chincol en Sartén».

Sartén, pallador de oficio, es una especie de Pedro Utde-

males, pícaro de barrio urbano que, asociado a un perro, proyección animal de su espíritu travieso, va al campo, vive en él y sería de la ingenuidad y de la ignorancia de los huasos con las cuales convive.

La pieza de Espiñeira tiene una conexión más castiza que las de Barros Grez, pues emparenta con los entremeses cervantinos, por la sobriedad del enredo escénico y por el neto dibujo de los caracteres.

La extraordinaria diferencia que, en lo psicológico, existe entre Sartén, roto acampado y los huasos simples, es otro de los aciertos de psicología chilena que hay en el sainete de Espiñeira.

Harto de sus bromas y de sus dichos hirientes, los huasos le buscan un rival, Chicol, que vence a Sartén, no por ingenio ni agilidad mental, sino porque ha fallado en la medida de un verso.

Pieza movida, rica de gracia muy chilena, hábilmente dialogada. Sólo que Espiñeira, hombre culto y docto en teatro clásico, mira con desprecio las expresiones y modalidades del dialecto criollo y hace hablar castizamente a sus héroes, aunque su psicología permanezca hondamente campesina.

Sus dramas «Cervantes en Argel» y «Martirios de amor», donde también actúa Cervantes, aunque bien documentados y versificados y apreciables por su teatralidad, no son sino imitaciones europeas y verdadero despilfarro del talento de Espiñeira que pudo emplear sus condiciones de observador, en asuntos chilenos, donde residía la raíz misma de su genio.

Román Vial, hombre del pueblo (de tipógrafo de un diario de Valparaíso llegó a ser su cronista), aunque menos culto que Espiñeira y que Barros Grez, nació con un extraordinario instinto del teatro.

Desde luego, conoce a fondo el ambiente, costumbres y lenguaje, de donde va a extraer los asuntos y tipos de sus futuros sainetes. Es asombroso el conocimiento que tiene de los modismos del puerto.

Sus juguetes cómicos «Choche y Bachicha» y «Una vota-

ción popular» son dos aciertos de gracia típica y de movilidad teatral.

En el primero, estrenado en 1870, hace actuar a un inglés y a un italiano, durante un incendio en un barrio de Valparaíso. Lógicamente en la pronunciación deformada de Choche (Jorge) y de Bachicha (Bautista), se basa el resorte cómico del sainete, adelantándose más de cuarenta años a los sainetes porteños de Vacarezza y Discépolo en Argentina.

El segundo satiriza con extraordinaria vis cómica los diversos incidentes que se producen en un día de elecciones.

Valentín Murillo, autor de novelones románticos realistas, acertó plenamente en la comedia «El patio de los tribunales» gracioso tejido de intriguillas y de pleitos, movidos por la astuta mano de Tinterón, típico tinterillo criollo, en un patio de los tribunales de justicia de hace medio siglo.

Discípulo de los anteriores, sin el talento de Barros Grez, Espiñeira y Román Vial, es Julio Chaigneau, cuyos juguetes cómicos «Un dependiente de aduana», «Astucia quieren las cosas» y «Un viejo ridículo» no son sino bocetos sin calidad ni observación.

De los costumbristas de esta época, Juan Rafael Allende es el más ingenioso, el más fecundo y posiblemente el mejor dotado, desde el punto de vista teatral.

Extraordinario sentido de lo cómico, ingenio mordaz y atrevido y prodigiosa facilidad para versificar sus ideas y sus ocurrencias satíricas.

Espíritu batallador y agresivo, representa el encono anticlerical, vivo entonces y en sus hojas satíricas «El Padre Cobos» y el «Padre Padilla» ataca sin compasión a los frailes, con un odio semejante al del Barros Grez de «Pipiolos y pelucones».

Espíritu primario, cree que el fraile es el obstáculo del progreso republicano y el culto de los héroes patrióticos, la salvación del país. Así teatraliza en «El Cabo Ponce», «El General Daza», «La comedia en Lima» y «La Generala Buendía» episodios de

la guerra del Pacífico en que los chilenos son prodigios de honradez y de valentía como rastreros y cobardes sus personajes bolivianos y peruanos.

Su filosofía social es simplista y populachera, a la manera de los discípulos de Bilbao y de los autores de folletines como Martín Palma y Ramón Pacheco.

Los personajes de la clase alta que figuran en sus novelas, son altaneros y tontos y de categoría casi celeste sus héroes de las clases bajas.

Su agitada vida periodística, su temperamento combativo y arbitrario, no le permitieron plasmar caracteres reales ni profundizar en el medio social de su tiempo. Se quedó en la superficie, a pesar de sus innegables condiciones de autor de teatro. La armazón escénica de sus piezas se sostiene. En el vivo choque de los diálogos se escapan ingeniosos epigramas, que corresponden a una verdad psicológica sobre la raza y a ratos asoma un personaje, arrancado a la realidad como el borracho de «Moro Viejo» o el cobrador de «Para quién pelé la pava», pero sus numerosas piezas teatrales son improvisadas, hechas a golpe de ingenio y de talento, como sus periódicos volanderos y sus artículos y novelas satíricas.

Daniel Caldera y el «Tribunal del Honor».—Con Daniel Caldera culmina, si se quiere, el teatro, el verdadero teatro chileno, ya independizado de sus influencias europeas.

En parte, Caldera, al buscar un teatro de tipo más universal, pero con asuntos y pasiones criollas, realiza lo que Espiñeira intentó con motivos históricos. Caldera innova, pues, al estudiar a fondo un hecho de la vida real de Chile y al escribir su drama en prosa.

Sin embargo, la obra primogenia de Caldera es una reconstrucción histórica «Arbaces o el último Ramsés», basada en la conocida novela de Bulwer Lytton, «Los Últimos Días de Pompeya».

Como a Espiñeira, lo ha embrujado el héroe histórico, tan

caro a los post-románticos. Su concepción es típicamente de la época y sus diálogos están versificados en endecasílabos heroicos, como «La muerte de César» de Ventura de la Vega.

Nada sabemos de sus lecturas, de sus ejercicios intelectuales y de sus problemas técnicos, en el espacio de tiempo que transcurre desde el «Arbaces» al «Tribunal del honor», pero suponemos el proceso de su creación.

No es fértil su fantasía, pero hay en él un extraordinario sentido crítico. Lucha su espíritu de creador con su incultura, con los escasos recursos de su autodidactismo hasta moldear, a fuerza de voluntad, un cuadro de extraordinaria hondura y calidad técnica por su realismo y por su simpatía humana; y luego, su llama creadora se apaga para siempre.

No son el motivo de su obra los tipos populares y las escenas de costumbres, vivas y atrayentes por su misma raíz vernácula; sin embargo, el asunto es vulgar. Un drama de celos en una guarnición militar de provincia y de una provincia chilena. Trágico desenlace, con la muerte del amante y de la esposa, a manos del marido vengador. El escenario mezquino, lejano, hace más trágica la solución del conflicto de celos.

A pesar de sus copiosas lecturas y de las representaciones que debió presenciar en su juventud (en la escena primera la protagonista lee el «Otelo» de Shakespeare), Caldera se afirma en la tradición del teatro clásico castellano y es otro de sus aciertos, al remover en su cerebro el conflicto de su famoso drama.

Los personajes son de América, pero no mestizos ni indígenas. Castilla renace, pues, en un drama cualquiera y en un alejado rincón del mundo. No dejan de ser chilenos sus personajes ni en su psicología ni en su vocabulario, pero los celos exteriorizan el apasionado individualismo de Castilla. La pasión irreflexiva los hace héroes. Y la defensa de la patria o el honor de la familia que, en el fondo, se confunden.

Caldera estudia y clarifica y ahonda y su solución es la tradicional. El remedio de la deshonra es *sangrar a la culpable*,

como aconseja el Rey en «El médico de su honra» de Calderón. Y las líneas escuetas del drama, el sobrio choque de los caracteres y hasta los monólogos, muy sobrios, recuerdan al teatro sombríamente trágico de Calderón de la Barca.

No escribió Caldera otra pieza teatral. Fué redactor de un diario de Iquique y desempeñó, al mismo tiempo, un humilde empleo fiscal. Su espíritu creador pareció agotarse con «El Tribunal del honor», acierto aislado, portentoso, pues ni su cultura ni su vida lo justifican. Sobrevivió obscuramente a su obra y a su gloria, en la época heroica de la pampa salitrera sin que su maravilloso escenario y su tragedia social tocasen sus fibras de artista.

Un grupo secundario de autores dramáticos.—El drama «Manuel Rodríguez» de Carlos Walker Martínez se estrenó en 1865.

Intenta Walker Martínez crear el personaje legendario, más que el histórico y en este sentido su intento es digno de encomio. Busca el drama el beneplácito de la masa y consigue su aplauso.

Descontada esa intención, los sucesos que rodean a Rodríguez son de una ingenuidad elemental y la versificación carece de gracia y de flexibilidad.

Don Ruperto Marchant Pereira, sacerdote probo y culto, es, como autor dramático, de un simplismo lamentable. La mayoría de sus piezas «Scanderberg» drama histórico, «El Conspirador» y «El último día de Polonia», del mismo carácter, nada significan en la evolución del teatro chileno ni por su observación ni por su técnica dramática.

Las dos piezas de don José Antonio Torres «Carlos o amor de poeta» y «La Independencia de Chile», pertenecen al folletín dialogado, a los novelones de moda entonces en Santiago, puestos en la escena.

Mayor pasta de autor encontramos en don Luis Rodríguez Velasco y en su boceto de comedia «Por amor y por dinero».

El asunto es el mismo de «Martín Rivas», el joven de pro-

vincia que aspira a la mano de la niña aristocrática. Incluso, la figura de Lindor, recuerda a los siúuticos de la creación blestgariana y sobre todo, los tipos limeños, maravillosamente dibujados por Manuel Ascencio Segura en «Ña Catita».

Naturalmente y por muy laudable que sea el ensayo de Rodríguez Velasco y ágil su versificación, su boceto dramático está muy por debajo de la graciosa comedia del dramaturgo peruano.

Actores extranjeros y críticos nacionales.—Ernesto Róssi es la primera figura europea que nos visita. Estamos en 1872. Su repertorio: «Los dos sargentos», «Kean», «La muerte civil», etc., son, en general, piezas falsas, literariamente inferiores, pero en que el actor tiene un gran lucimiento. Dió, también, el «Hamlet» y con mucho éxito, pero no llegó al público. ¿Era la retórica hueca, excesivamente teatral de las obras representadas o la superioridad del actor, frente a un público inferior lo que determinó su fracaso?

Muy semejante es el caso de Adelaida Ristori, pero la sociedad chilena la acogió, en compensación, con extraordinaria cortesía y el caso tiene su explicación. La Ristori era casada con el marqués italiano Caprónico del Grillo y para los hijos de los encomenderos esto tenía mayor importancia que su talento de actriz.

Tomás Salvini llegó más al público, si recordamos que, después de la representación de «Otelo», el actor fué llevado a su hotel con una banda de música.

Ya anciano, llegó a Chile, en 1875, el actor español José Valero. Su repertorio fué peninsular. Eguilaz, tan de moda en esos años, entre otros. Actuó pobremente en una barraca de la calle Moneda. Blanco Cuartín, siempre generoso e imparcial, le hace justicia, colocándolo a la altura de Rossi y de Salvini. No tuvo mayor relieve el paso de Valero por Chile.

En cambio, Rafael Calvo tuvo un éxito inesperado, desde el punto de vista artístico y pecuniario.

Su admirable dicción, el prestigio de las bellas palabras de pura cepa castiza, especialmente las del teatro clásico (Calvo hizo adaptar a la escena moderna «La Vida es sueño»), y los versos sonoros y bien rimados de Zorrilla, le conquistaron rápidamente el favor del público chileno.

Blanco Cuartín, siempre certero, dice de él que es, realmente, una notabilidad, pero tiene la desgracia de ser español y por lo mismo, desconocido para los grandes teatros de París, de Londres, de Viena y de Roma.

Sara Bernhardt, que llega a Chile en 1886, remueve el ambiente teatral de Santiago como ninguno de los actores que acabamos de nombrar. Incluso, un grupo de graves historiadores y publicistas, Diego Barros Arana, José Victorino Lastarria, Augusto Matte, Miguel Luis Amunátegui y Gabriel René Moreno se reúnen para analizar, por turno, las distintas piezas que la actriz de Francia representaría en Santiago, pero fué don Miguel Luis Amunátegui el que perseveró, con mayor entusiasmo, en interpretar a la actriz y a su teatro.

La actriz fué recibida con inusitado boato y simpatía. En el palo mayor del «Cotopaxi», el barco que la trajo a Chile, flameaba una bandera con el nombre de la actriz. En Santiago no fué menor el éxito en el público y entre los intelectuales. Un crítico dijo que la admiración por la actriz llegó a los límites del estupor.

Rubén Darío le dedica unos versos:

Una voz de tono blando,
un cuerpo de sensitiva,
algo como un arpa viva
que da el sonido cantando.

Pero es don Miguel Luis Amunátegui el que da la nota más sentida y precisa sobre el arte de Sara Bernhardt. Sus observaciones no son éruditas ni profundas. Es el juicio de un espectador ingenuo, embrujado por la actriz.

«La obra literaria que se lee con agrado es una buena obra (justifica, con eso, el talento teatral de Sardou en «Fedora» y prefiere no emitir juicio sobre ella)».

«La actriz que hace llorar es una buena actriz (igualmente prefiere sentir a analizar) y justifica, ingenuamente, la delgadez de Sara, citando la frase de Luis XIV sobre Enriqueta de Inglaterra, que era muy flaca:

—Serán huesos, si queréis, pero esos huesos son muy sabrosos.

Analiza, más adelante, «La Dama de las camelias» y la pieza le desagrada. No concibe a una cortesana enamorada y generosa. Acepta la calidad literaria de la novela de Dumas y recuerda «La Gitanilla» de Cervantes y la «Flor María» de Eugenio Sué, todo en un mismo lote, por haber dignificado mujeres de baja extracción social. Alaba, asimismo, las cualidades de la actriz, la armonía graciosa de sus ademanes, el claro timbre de su voz y lo perfecto de su pronunciación. Se torna zahorí y supone que Sara Bernhardt sabe de escultura. La llama una *oda encarnada*. Esta admiración algo provinciana provocó la sátira despiadada de Juan Rafael Allende en sus hojas periódicas de la época.

No obstante, la defensa que el grave historiador hizo de Sara Bernhardt, a quien consideró descocada y procaz la sociedad de Santiago, significa un extraordinario gesto de independencia de juicio en don Miguel Luis Amunátegui.

Tuvo, como es natural, un contendor, el que atacó a la artista y éste fué don Rafael Egaña, conservador, que echó en cara a Sara Bernhardt su mundanismo, su vida desordenada y su desprecio a la sociedad.

Habla, luego, Egaña, del genio-numen, a quien supone casto y luminoso, que tiene alas para llegar a las elevadas regiones de lo abstracto y en el cual no encaja Sara Bernhardt, porque su talento tiene no sé qué de crujidos de seda, de perfumes enervantes, de sensualismo de la vida. En el fondo, confunde las

creaciones de la artista con la artista misma y dice: «Para que Sara Bernhardt despliegue bien sus magníficas facultades, necesita indispensablemente un drama, cuyo quinto acto termine en una muerte. Es la mujer pasión, volcán, enigma, abismo, la mujer desquiciada que vive en lucha con la sociedad o consigo misma y que necesariamente tiene que naufragar en la formidable borrasca de su propia existencia».

A Sara Bernhardt debió irritarle esta mezquina disputa lugareña que, para manifestarse, recurría a ella y a su arte. Son, por consiguiente, muy explicables sus palabras, al desembarcar en Lima:

—En Sud América he representado ante algún auditorio frío, seco y falto de alma. Me ha costado trabajo animar aquellas estatuas de carne sin sensibilidad.

Al llegar a Nueva York sus declaraciones son más explícitas:

—Adoro Buenos Aires. Me gusta Río. Detesto a Chile y me encanta México. Detesto a Chile, aunque tengo allí ocho primos, pero por fortuna son franceses.

Su despreciativa opinión sobre los chilenos no es difícil explicársela. La tradición religiosa de las clases altas chilenas, no toleró la libertad de lenguaje y de costumbres de la artista. Confundieron candorosamente los papeles representados por Sara Bernhardt con ella misma. El artista, consciente de su genio, se puso en lucha con este mundo colonial y lejano que la hizo decir más tarde cosas como ésta:

«Pasamos por el Estrecho de Magallanes y fuimos a Chile, pero allí son muy tontos, muy fríos, tan faltos de inteligencia, tan antipáticos. Son atroces. En otros lugares de la costa oriental eran un poco mejores que ellos».

Y «El Mercurio», sintiéndose herido en lo más íntimo, responde en el mismo tono:

«Seremos muy brutos los chilenos, pero al menos sabemos tener alguna dignidad y distinguimos también el mérito de la

artista y el mérito de la mujer. No se trata lo mismo a una señora como la Ristori y a un costal de vicios y de huesos como la Bernhardt».

«*La Quintrala*» de Domingo A. Izquierdo y otros dramaturgos de la época.—«El Tribunal del honor» de Caldera es un acierto que no se justifica en la evolución de nuestro teatro. Es un fenómeno individual, algo como una reviviscencia del genio de raza de Caldera, unido a las compañías que representaron en Santiago piezas europeas con actores de Europa, desde 1860 a 1877.

El mismo fenómeno lo vemos algunos años después, en la admirable interpretación que Domingo A. Izquierdo ha hecho de doña Catalina de los Ríos en su «*Quintrala*».

Muchos dramaturgos y escritores, Bórquez Solar y Díaz Meza, entre otros, intentaron evocar la contradictoria personalidad de esta mujer del siglo XVII. En mi concepto, Izquierdo los supera a todos, no sólo por la calidad humana de su «*Quintrala*» sino por los resortes teatrales que ha utilizado en su obra.

La leyenda, creada en torno de Catalina de los Ríos, primero por el pueblo y luego, recogida por cronistas e historiadores, la utiliza Izquierdo sólo en mínima parte. Para él no es Catalina una mujer criminal, sino una mujer voluntariosa, superior por su inteligencia a la mayoría de los soldados y funcionarios con los cuales vivió. Tuvo por ellos un desdén despreciativo. Quiso hacer lo que le vino en gana, dominar por influencia y por dinero al pequeño y tétrico Santiago del siglo XVII. Tenía carácter, fortuna y belleza. Hombres y amor podía manejarlos a su antojo y eso fué lo que intentó. Su drama consiste en los resultados que este desdén de Catalina produjo en los caballeros y en los frailes, dueños de la colonia y representantes del Rey.

La obra de Izquierdo no tiene más novedad técnica que la perfección de sus resortes dramáticos y la calidad de su verso, ágil y sonoro como en Lope de Vega o Calderón.

Por su equilibrio, por su acierto en el dibujo de los carac-

teres y por la selección del medio ambiente en cada uno de los actos de la comedia, recuerda Izquierdo la disciplinada justeza artística de Ruiz de Alarcón.

Los personajes secundarios tienen la misma perfección, dentro de sus roles, que los principales y son de tal utilidad en el conjunto que se piensa en el admirable reajustamiento de piezas de un partido de ajedrez.

Es admirable, por su contraste dramático una escena del segundo acto en que Catalina se halla frente a su rival, la ingenua muchacha, novia del hombre a quien ella ama.

Catalina amenaza de muerte a la mujer que le ha robado su amor. La llegada de un fraile agustino detiene hábilmente el melodramatismo, a donde iba la escena.

Como en el caso de Caldera, la obra dramática de Izquierdo se reduce a «La Quintrala» y a una pieza de tipo patriótico «El Veintiuno de Mayo», sin mayores condiciones artísticas.

Don Juan Francisco Ureta Rodríguez es autor de una comedia titulada «Sin amor y por dinero», falsa en sus personajes esenciales y veraz en las escenas secundarias. Los criados de su comedia son reales, Ureta era hombre de campo y los conocía bien, y sus héroes y heroínas urbanas resultan invenciones, hijas de lecturas y de las influencias del teatro chileno de su época.

«Don Lucas Gómez».—«Don Lucas Gomez», juguete cómico estrenado en Curicó en 1885 tiene una extraordinaria significación interpretativa, a pesar de la pobreza de su forma literaria y de la modestia psicológica de sus personajes.

Su autor, Mateo Martínez Quevedo, repite, en menor escala, el caso de Caldera y de Izquierdo. Es autor sólo de una obra para la cual vive y a la cual explota como un venero inagotable.

Llegó a compenetrarse en tal forma con su personaje que, para todo el público, don Lucas Gómez tenía el perfil de peuco de Martínez Quevedo, su perilla diabólica y su voz cascada y huasuna. En jiras, por todas las provincias, el huaso colchagüino disfrazado de Martínez Quevedo recorrió Chile entero. Y la obra

impresa se difundió de tal modo que ningún libro chileno ha tenido mayor número de ediciones y de ejemplares vendidos.

Tal éxito significa algo más que las payasadas y huaserías de don Lucas, campesino de Colchagua que hace una visita a su hermano en la capital. No es sólo el contraste del huaso con sus espuelas, su poncho y sus hábitos primitivos del campo, en el salón de la casa santiaguina moderna, ni la lógica comicidad que se desprende de esos dos ambientes desconectados en su esencia; es, ante todo, el reflejo de un momento de Chile, el campo detenido en su evolución y la ciudad evolucionada.

Martínez Quevedo sintió el instante histórico, el divorcio de la capital y del campo, del huaso y del caballero, la vieja antítesis del ratón de ciudad y el ratón campesino, sin darse mucha cuenta de ello, aunque supo que su juguete cómico era un hallazgo psicológico, un documento dialogado de la vida chilena, la proyección de algo real y hasta cierto punto imprescindible para una interpretación del alma colectiva de Chile.

El origen del sainete de Martínez Quevedo, como el propio autor lo confiesa, está en una fábula en prosa de Daniel Barros Grez.

«Al señor Barros Grez debo la idea y a él también parte de mi opúsculo».

Fué Barros Grez profundo conocedor del folklore de las provincias centrales de Chile. Refranes y dichos, payas y sentencias abundan en su copiosa obra literaria. Martínez Quevedo abrevó, pues, en una fuente auténtica.

Subsiste, como una leyenda de teatro, de que el «Lucas Gómez» no es de Martínez Quevedo sino del actor Santiago Miretti, especie de Bührle de esos años, que la estrenó en Curicó.

En la vida de bastidores, en el contacto entre el autor y el cómico, el hecho es perfectamente explicable. Al actor y al autor le convenían el éxito de la pieza, tan favorablemente acogida por el público. El autor no puso reparos al dicharacho improvisado por el actor en el calor de la representación. El público co-

rroboró con un aplauso. Y es muy probable que al publicarse el «Lucas Gómez», las ocurrencias de Miretti apareciesen en el libro como los de Bürhle y de Lillo en el sainete «Entre gallos y medianoche», de Cariola, heredero moderno de Martínez Quevedo.

Habla Roberto Hernández de un sainete argentino que recuerda el «Lucas Gómez». Es probable. El fenómeno de las provincias no evolucionadas y de la capital moderna es el mismo en Argentina, en Chile y en otros países de América, incluso Estados Unidos.

Escribió Martínez Quevedo algunas piezas más, entre éstas «La mujer de Lucas Gómez» y lógicamente inferiores a la pieza que lo ha hecho célebre.

Ricardo Fernández Montalva y su producción teatral.—Como una curiosa reacción de la ciudad, frente al campo y a la vida provinciana, Ricardo Fernández Montalva estrena en 1888 «La mendiga», drama en un acto y en verso.

Argumento falso, una mendiga que cuenta su vida trágica en la misma casa del hombre que la sedujo y de la cual ella no se acuerda, pero dignificada por un verso melódico, zorrillesco, a pesar de las vulgaridades que encierra.

Fernández Montalva vuelve al teatro diez años después, con una obra en tres actos «Una mujer de mundo», donde se advierte evidente progreso en la técnica, pero no mucho como observador de la realidad.

El concepto que Fernández Montalva tiene de la vida sigue siendo el escepticismo romántico; sin embargo, el autor, ingenuamente, cree haber sorprendido la realidad en carne viva.

En substancia, el drama se inspira en hechos vividos, pero el autor los transforma, los falsea y les quita toda su calidad humana.

La esposa ligera, irreflexiva, que abandona a su hijo enfermo para asistir a un baile. El grave esposo, trastornado por el acto innoble de su mujer, intenta envenenarse y el azar, vengador del

mundo inefable del folletín, hace que el veneno lo ingiera la mujer. La sociedad es, naturalmente, la que tiene la culpa.

Si el asunto es banal, sin penetración psicológica, no lo es su estructura dramática y sobre todo la admirable armonía de sus octosílabos que, en labios de un buen actor como Mariano Galé, sonaron a maravilla en el Teatro Municipal de Santiago.

Fernández Montalva, como hombre y como autor, no era sino una prolongación tardía de Bello y de Minvielle.

«Una mujer de mundo» representa la comedia urbana, la comedia de salón, contrapuesta al sainete y al drama rural, que cultivaron Espiñeira y Román Vial, en una palabra, la influencia europea frente a los motivos autóctonos.

Son dos orientaciones esenciales del teatro y de la novela chilenas, con un ligero intento de interpretación de la clase media, representado por Eduardo Barrios y Víctor Domingo Silva.